

## IRRADIAÇÕES CÊNICAS: RELATOS DE TRANSCONTAMINAÇÕES CRIATIVAS EM ÂMBITO COMUNITÁRIO

Rafael Nacif de Toledo Piza<sup>1</sup>  
Virginia Maria Barcellos<sup>2</sup>

O projeto *Rádio em Ação* foi concebido por Virginia Maria Barcellos com colaboração de Alexandra Champion, por decorrência de seu curso de Mestrado em Teatro Aplicado (Drama Educação e Teatro na Comunidade) pela The Central School of Speech and Drama – Universidade de Londres.

O projeto tinha por finalidade explorar alternativas criativas de diálogos em, e entre, comunidades. Buscando a compreensão das competências necessárias para a elaboração de um "software aberto", um método que possa ser utilizado em comunidades diversas, o ponto de partida aconteceu na comunidade do Morro do Estado, no município de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, em abril de 2009 em parceria com a ONG BemTV.

O relato a seguir compartilha descobertas e questionamentos surgidos durante a ação.

A estrutura deste primeiro momento do projeto pode ser descrita em três fases:

**Fase 1:** Uma semana de oficina com participantes voluntários, residentes na comunidade. Combinando competências técnicas de teatro colaborativo, os objetivos eram de levantar questões relevantes ao local que o grupo gostaria de debater de maneira mais ampla dentro da comunidade; elaboração de *script* de rádio-novela com base nessas questões e preparação dos participantes para realização dos produtos planejados.

**Fase 2:** transmissão ao vivo da rádio-novela protagonizada pelos participantes da oficina. Com inspiração no Teatro do Oprimido de Boal, o desempenho foi apresentado sem término pré-definido, de maneira que o público pudesse opinar diretamente na trama, definindo narrativa e personagens, compartilhando opiniões, dialogando e refletindo sobre a sua comunidade. As opções para esse contato eram através de ligações de celular, telefone fixo, mensagens de texto SMS, e-mail, ou

---

<sup>1</sup> Rafael Nacif de Toledo Piza é Relações Públicas, Mestre em Comunicação pela UERJ (2008), com dissertação defendida sobre Almodóvar. Especialista em Gerência de Projetos Culturais. Professor de instituições públicas e privadas de ensino superior no Rio de Janeiro desde 2003.

<sup>2</sup> Virginia Maria Barcellos é atriz, produtora e educadora. Mestre em *Applied Theatre* pela *The Central School of Speech and Drama* (2009). É pesquisadora do uso de novas tecnologias, interculturalidades, *performance* e inclusão social.

simplesmente aparecendo na porta da estação de rádio. Todas as opiniões coletadas eram colocadas no ar ao vivo pelos próprios ou através dos locutores da estação.

**Fase 3:** após adaptação do teatro do oprimido para versão radiofônica, do registro do processo e seus resultados, planejamos investigar a forma como a tecnologia já presente no dia a dia das comunidades pode ser usada positivamente no sentido de fomentar, a partir dos pontos de vista locais, intercâmbios culturais, ou seja, para ser utilizada como *podcast*, por meio de *downloads* em sítios virtuais de compartilhamento de conteúdo audiovisual (ex.: *iTunes*, celulares, SMS), etc.

Deste modo, o projeto *Rádio em Ação* pode funcionar não só como espaço de diálogo entre as comunidades específicas da região, mas também as pode capacitar para a troca de vivências e conteúdos culturais com outras comunidades do estado e do mundo. Alguns objetivos secundários do projeto são: investigar o papel do teatro-facilitador dentro das comunidades em era digital; implementar um processo de pesquisa e elaborar conceitos em torno da noção de interculturalidade; promover resultados das experiências com a comunidade acadêmica, assim como com o grande público.

### **Comunidade?**

No processo de coleta de inscrições para participação das oficinas, o depoimento de um antigo morador da comunidade chamou a atenção: "Não posso participar desse evento, porque eu não tenho nada a ver com essas pessoas". Tal depoimento nos levou a refletir sobre alguns aspectos do projeto relacionados ao termo comunidade:

- 1) Pode o conceito de comunidade ser imposto por uma pessoa ou um grupo de pessoas em posição de poder sobre outro grupo de pessoas?
- 2) O que significa o termo comunidade hoje em dia?

Cohen-Cruz (2005, p. 3) pergunta: Quem são estas pessoas? Elas devem estar conectadas racialmente, eticamente ou culturalmente? Küppers e Robertson (2007) e Amit (2007) compartilham as dificuldades no processo para definir o termo comunidade. Cocke, Newman e Salmons-Rue (1993) classificaram o termo como vago e evasivo. Dawson (2007, p. 30) considera a possibilidade de uma “fenomenologia da comunidade” e defende que a relação entre membros de um grupo social se dá em

vários níveis.

Gupta e Ferguson (apud GRAY, 2007, p. 41) argumentam que "comunidade não é simplesmente o reconhecimento de similaridades culturais ou contigüidades sociais, mas uma identidade categórica que parte da premissa de diferentes formas de exclusão e de construção da alteridade".

Com fronteiras nebulosas e a “situação da transmutação da comunidade contemporânea sendo muito influenciada pela globalização” (DELANTY, 2008, p. 149), enquanto a luta do *self* pós-moderno com a insegurança sobre uma identidade monolítica também se reflete nas suas relações sociais, entendemos que para compreender o grupo com o qual trabalhávamos, nossa abordagem teórica precisaria mudar. Perceber a comunidade em seu processo fluido, em vez de idealizá-la como conjunto de identidades fixas, era fundamental para que a prática artística comunitária avançasse. Chávez comenta que o espaço não é um vazio à espera de preenchimento, e quando a comunidade é vista como laboratório, ela se transmuta num palimpsesto do que ali é realizado (YÚDICE, 2004, p. 414).

Nicholson (apud NEELANDS, 2005a, p. 13) argumenta que o Teatro Aplicado ou *applied theatre* "está intimamente ligado a políticas de contexto, lugar e espaço" e que "trabalhar com artes cênicas e performáticas coloca em relevo questões de dedicação, identidade e pertencimento". Mas a autora também manifesta dúvidas sobre as verdades universais de políticas democráticas e suas tensões, comumente encontradas no discurso do *Teatro Aplicado*. Yúdice defende que é necessário romper com a dicotomização entre trabalho intelectual e manual (2004, p. 217).

Como consequência desta política de intervenção democracia e da sua ética, uma das intenções foi a de colocar o grupo em um ambiente de questionamento sem incluir a necessidade de intervenções ou trocas verbais. Isto por três razões: 1) não era claro para nós que perguntas deveriam ser feitas; 2) não tínhamos expectativas em relação às respostas; 3) uma das facilitadoras não falava português.

Acrescentando, ainda, a dificuldade em lidar com o popular conceito de *Theatre for development e vulnerable groups* presente na sociedade Europeia e Americana, focar na ideia de *archeological performance* revelou-se mais eficaz e apropriado.

*A archeological performance* é caracterizada pelo ato da leitura tanto do local (site) como das obras de arte, apresentando múltiplas camadas de perspectivas ao invés de um ponto de vista autoritário (...) é a reconstrução do

espaço por meio da prática deste. (PEARSON TURNER, 2004, p. 377)  
(tradução nossa)

A ideia de lugar/espaço como prática e "tendo em conta que o local é também uma maneira de ver, conhecer e compreender o mundo" (CROSWELL, 2007, p. 11, tradução nossa) desafiou-nos a pensar se o conceito de "escutar o lugar" como um grupo e como indivíduos poderia nos proporcionar melhores ferramentas para que todos percebessem gradualmente ligações pessoais e sociais com esse lugar, assim como suas contradições. Talvez, através da intervenção ou da integração, todos pudessem se tornar conscientes da sua própria percepção daquela realidade, e de maneira crítica e autônoma lidar com isso; "uma espécie de democracia criativa em ação" (MACKEY; WHYBROW, 2007, p. 2).

Procuramos ainda nos afastar dos ranços direitistas que, segundo Magaldi, categorizam as intervenções estéticas como necessariamente contrárias à ordem estabelecida, bem como ao patrulhamento ideológico das esquerdas militantes (1997, p. 80). Em *Environmental theatre*, Schechner afirma que o primeiro passo para o desenvolvimento de um artista performático é a autoconfiança. (1994, p. 147) *Rádio em Ação* a promove quando infiltra a quarta parede com a projeção do local no instrumento reconhecido pelo público, habituado a consumi-lo passivamente diante da televisão. A linguagem cênica, o processo de criação da *archeology performance* é vetor de um deslocamento que imprime na comunidade a sua história com o intuito de que ela possa se reapropriar do que se enuncia a respeito dela e assim perceber o poder da linguagem na construção das hierarquias sociais às quais todos estamos submetidos, com mais ou menos autonomia.

### **Favela – comunidades dentro da comunidade?**

Heritage (2005) argumenta que favelas são lugares fora da geografia oficial da cidade. Comunidades improvisadas e nomeadas pelos seus próprios habitantes. Territórios ocupados ilegalmente.

O Morro do Estado é uma expansão natural do centro da cidade e tornou-se parte da geografia oficial do município somente a partir de 1986. O local é conhecido pela violência e os altos níveis de criminalidade. É uma das maiores favelas da cidade tanto em termos de população absoluta como de densidade demográfica. Como bairro recente, resultante de ocupações ilegais, tem características únicas: a sua população é

definida por uma forte segregação em relação aos outros bairros. No presente momento, os habitantes mais antigos, a maioria deles vindos do Nordeste do Brasil, vivem na parte melhor estruturada da comunidade.

Com uma complexa teia de regras ditadas por comunidades que existem dentro da comunidade, simultaneamente às “forças oficiais e não oficiais [do tráfico de drogas]” (HERITAGE, 2002, p. 394, tradução nossa), a comunidade possui times de futebol, um bloco de carnaval, associação de moradores, entre outros gêneros de ajuntamentos sociais. De acordo com Heritage (2005, p. 393-395), a imagem pública do local mascara a divisão social e a diversidade cultural da cidade que também são encontradas na favela. O autor salienta ainda que “a história de quem vive nas favelas é marcada por uma recusa em aceitar os estereótipos em função do local em que habitam”.

Então, como falar para uma comunidade que não se reconhece no rótulo de comunidade, ou ainda mais, como se descobriu durante a nossa oficina, finge aceitá-lo? Embora “a favela não esteja fora do Rio de Janeiro, mas represente a mais poderosa significante da experiência de morar lá” (HERITAGE, 2005, p. 194), o desafio que permanece é como criar arte que (re)articule as margens e o centro numa nova dinâmica social plena de práticas culturais.

Como, a partir de um ponto de vista democrático, negociar as fronteiras reais e imaginárias e, ao mesmo tempo, contestar suas existências? Mais uma vez a ideia de “escutar o lugar” e as suas múltiplas leituras, a fim de encontrar as respostas parece-nos a abordagem mais adequada. Denise Siqueira em comentário sobre o trabalho do cineasta David Cronenberg avalia que “o corpo é o primeiro elemento para a constatação da existência humana e que os corpos atuais estão sendo imbuídos de tecnologias porque a cultura também está” (2006, p. 66).

Goffman, Becker e Elias, na construção da sociologia do desvio, definiram os parâmetros que desvendam porque mesmo reconhecendo que todos os membros da sociedade possuem impulsos desviantes, alguns deles são mais propensos a burlar as regras do convívio pacífico, rompendo o contrato social implícito nas relações cotidianas. Piza (2008) revisa a dinâmica de exclusão social com base nos autores acima relacionados, esclarecendo que o desvio, mais que a noção de crime, envolvendo a infração de regras sociais, dá-se pela aplicação bem sucedida de um rótulo desabonador, definido por Goffman como estigma, àquele que é flagrado em ato desviante. O teatro

educação aqui é uma ferramenta pedagógica que instrumentaliza, sem reducionismos, para a comunidade a sociodinâmica que resulta na sua condição de status inferior na sociedade, despertando por meio do empoderamento, do protagonismo e da apropriação do meio de produção, que é a elaboração da cena em si, relações de causa e efeito cujas interpretações e desdobramentos são coletivizados.

Mackey e Whybrow afirmam:

(...) a prática do teatro aplicado, quase por definição, se dá em suas diversas formas, em locais que geralmente não são associados à idéia de prática teatral. Ao contrário, ela efetivamente cria espaços de teatro, locais de fazer, de mostrar e observar – em outros locais, [fora dçs espaços cênicos consagrados] em "outro tipo de espaço". (MACKEY; WHYBROW, 2007, p. 2)

Ao longo do processo, a expectativa revelou-se diferente do que tínhamos em mente no início. Daquele momento em diante esperávamos que através de uma releitura e um novo questionamento sobre o lugar feito através dos olhos e memórias dos participantes, pudesse conceber uma performance *site-specific* com interferências da e na comunidade, colaborando para escrever uma nova história, repovoando o imaginário daquele grupo social.

Inspirados por Shakespeare (1996), gostaríamos de sugerir que o processo de mobilização política, expressão cultural, de investigação e teorização acadêmica são igualmente vitais para qualquer comunidade. Mas fundamental é o processo de escuta, que exige transparência, respeito e integridade.

### **Escutar o local**

Existe uma escuta "correta" por parte do facilitador? Como convidar os participantes a ouvir este lugar democraticamente?

É interessante pensar sobre as armadilhas de desenvolver uma *site-specific performance* em comunidades. Wilkie (2001, p. 254, tradução nossa) argumenta que esta "poderia, em alguns casos, ser representada como uma colonização, e que é necessário reconhecer o que isso pode gerar". A autora também alerta para o fato de que a criação de uma *performance* em *site-specific* envolve identificar uma regra interna que pode funcionar para o facilitador, mas pode não funcionar para todos.

Estávamos conscientes de sermos estrangeiros à comunidade, na posição de

ouvintes ativos que tentavam observar aquelas estórias como um espelho de forma a refletir a imagem de volta para eles. Isso fez com que chegássemos à primeira versão da rádio novela não como texto, mas um *script*.

Nossa intenção como facilitadores era a de poder avaliar como um grupo o quanto a estória abordava as questões que os participantes gostariam de debater com o resto da comunidade. Sendo assim, rejeitando o modelo padrão de debate, entendendo fluidez do exercício como resposta positiva, nos inspiramos em técnicas diversas de teatro colaborativo para o processo e o script da novela, foi apresentado ao grupo em um primeiro momento através de um *processo dramático*.

Cohen-Cruz argumenta que "a coleta de narrativas orais e histórias pessoais que expressam o que as pessoas em diferentes estágios da vida sabem por experiência constitui a metodologia mais autêntica de performance com base comunitária". (COHEN-CRUZ, 2005, p. 137, tradução nossa)

Mas Thompson alerta:

(...) o ato [de contar uma história] em si não é neutro, mas interligado a vários atos de criação de narrativa na situação. O efeito dos métodos utilizados para "extrair" informações de diferentes indivíduos ou comunidades e o enquadramento utilizado para justificar a sua "coleta" deve ser uma preocupação prioritária para praticantes do teatro. (THOMPSON, 2004, p. 151, tradução nossa)

Um dos receios era que fazendo perguntas formuladas pela equipe de facilitadores, nossa compreensão do local levaria o grupo a deturpações nas respostas. Por essa razão, os métodos de Boal tornaram-se sugestivos. Segundo Küppers:

(...) os jogos de Boal exploram modalidades e reações dos corpos em interação, manipula sons do ambiente (...) levando ao desenvolvimento de um entendimento poético da vida. (KÜPPERS, 2007, p. 6, tradução nossa)

Cohen-Cruz acrescenta que:

[A] tradução direta da Pedagogia do Oprimido de Freire feita por Boal no Teatro do Oprimido é um exemplo do surgimento de novos conhecimentos a partir da experiência pessoal. Mudando do *agitprop*, uma forma de teatro que diz a platéia o que deve fazer, para teatro-fórum, uma abordagem baseada em histórias que envolvem os espectadores nas discussões sobre o que querem fazer. O esforço é construir a partir de particularidades uma estória que represente muitos. (COHEN-CRUZ, p. 139)

Adotando técnicas do Teatro do Oprimido, processo dramático e contação de histórias como pedagogia crítica, que, nas palavras de Cohen-Cruz (2005, p. 139) “fornecem instrumentos para que as pessoas, quando se identifiquem com outras, possam imaginar diferentes tipos de ação, que resultarão em diferentes resultados”, evitamos o que Korza, Bacon, e Assaf (2002, tradução nossa) apontam: "As artes (...) freqüentemente não caminham para além da troca de estórias, para diálogos centrados nas mais amplas dimensões cívicas de um problema.”

Entretanto, quando "um evento envolvendo site (local), estímulo e espectador – em que nada é certo desde o início (ou mesmo no término) – é posto em jogo” (MACKEY; WHYBROW, 2007, p. 4); e também "a ideia que o arte-educador como provedor de cultura e que trabalha via redes sociais já existentes para iniciar (...) intervenções criativas é invertida” (Miles apud MACKEY; WHYBROW, 2007, p. 5), o processo democrático atinge seu potencial máximo, resultando em ajustes no projeto e em mais reflexão.

Durante o último dia da oficina, depois de termos passado pelo processo dramático e começado a usar o roteiro para a rádio-novela harmoniosamente, uma pergunta, feita por um participante que não pôde comparecer no dia do processo dramático mudou tudo. O grupo decidiu reescrever um trecho da estória. De repente, um encontro que deveria ter durado três horas alongou-se por cinco, de modo que todos pudessem participar do debate e escolher a solução mais democrática para a cena a ser reescrita. Sem tempo o bastante para dar continuidade às discussões, uma série de perguntas ficaram em suspenso.

## **Conclusão**

“Nós buscamos caminhos para que de alguma maneira nós e nosso trabalho pudessem se tornar o local em que estávamos. Trabalhamos para encontrar ações que nos colocassem em contato com a geografia de nossas circunstâncias.” (Twin apud TURNER, 2004, p. 38)

Ficam as perguntas: existe um “escutar corretamente”? Devemos aceitar a dinâmica das comunidades e o fato de que o eco pode mudar a qualquer momento ao longo do processo? Como manter o direito de expressão individual e coletiva e ao mesmo tempo cumprir um cronograma elaborado a duras penas? O que é o facilitador de teatro-educação – que responde a demandas externas do patrocinador – dentro de um

trabalho em comunidades em era digital? Facilitador ou produtor de evidências? Onde reside a verdade? Na dolorosa e excitante busca por uma intervenção democrática, ganha a fluidez.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIT, V. **Realizing Community**. USA and Canada: Routledge, 2007.

CAMPION, A. **Journal** – Radio Action Project, 2009.

COCKE, D.; NEWMAN, H., SALMONS-RUE, J. **From the Ground Up: Grassroots Theatre in Historical and Contemporary Perspective** – Community Based Arts Project, Cornell University, 1993.

COHEN-CRUZ, J. **Local Acts: community-based performance on the United States, New Jersey and London**. Rutgers University Press, 2005.

COLE, S. Lecture for M.A. Applied Theatre – Site Specific Performance Unit at CSSD em 22 de maio de 2009.

CRESSWELL, T. **Place: a short introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

DAWSON, A. The mining community and the aging body. Towards a phenomenology of community? Mit, V. (Ed.). **Realizing Community**. USA and Canada: Routledge, 2007. p. 21-37.

DELANTY, G. **Community**, USA and Canada: Routledge, 2008.

GRAY, J. Community as Place-making: Ran auctions in the Scottish borderland. Mit, V. (Ed.) **Realizing Community**. USA and Canada: Routledge, 2007. p. 21-37.

HERITAGE, P. Parallel Power: Shakespeare, Gunfire and Silence. **Contemporary Theatre Review**. vol. 15, N. 4. Routledge, 2005. p. 392-405.

KORZA, P.; BACON, B.; ASSAF, A. **INROADS: The Intersection of Art & Civic Dialogue in Local Acts: community-based performance on the United States**. New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

KUPPERS, P.; ROBERTSON, G. (Ed.) **The Community Performance Reader**. London and New York: Routledge, 2007.

MACKEY, S.; WHYBROW, N. On Site and Place. In: **Research in Drama Education**, Vol. 12 N. 1, 2007. p. 1-14.

NEELANDS, J. Taming the political: the struggle over recognition in the politics of applied theatre. In: **Research in Drama Education** . Vol. 12, N. 3, November 2007,

Routledge. p. 305-317.

SHAKESPEARE, T. (1996) DISABILITY, IDENTITY AND DIFFERENCE. In: BARNES, C.; MERCE, G. (Ed.) **Exploring the Divide**. Leeds: The Disability Press, 1996. p. 94-113.

THOMPSON, J. Digging up Stories: An Archaeology of Theatre in war. In: **The Drama Review**, 48, 3, Fall 2004, New York University and The Massachusetts Institute of Technology. p. 150-160.

TURNER, C. Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance. In: **NTQ**. Vol. 20, N. 4. Cambridge University Press, 2004. p. 373-390.

WILKIE, F. **Archaeologies and of memory**: Mike Pearson's Bubbling Tom. Paper given at the performance of Place, conference, Birmingham University, 2001b. p. 243-260.